

Dirección de Ignacio Arellano
(Universidad de Navarra, Pamplona)
con la colaboración de Christoph Strosetzki
(Westfälische Wilhelms-Universität, Münster)
y Marc Vitse
(Université de Toulouse Le Mirail/Toulouse II)

Consejo asesor:

Patrizia Botta
Università La Sapienza, Roma
José María Díez Borque
Universidad Complutense, Madrid
Ruth Fine
The Hebrew University of Jerusalem
Edward Friedman
Vanderbilt University, Nashville
Aurelio González
El Colegio de México
Joan Oleza
Universidad de Valencia
Felipe Pedraza
Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real
Antonio Sánchez Jiménez
Université de Neuchâtel
Juan Luis Suárez
The University of Western Ontario, London
Edwin Williamson
University of Oxford

Biblioteca Áurea Hispánica, 137

MUJER Y SOCIEDAD
EN LA LITERATURA
DEL SIGLO DE ORO

FRANCISCO DOMÍNGUEZ MATITO
JUAN MANUEL ESCUDERO BAZTÁN
REBECA LÁZARO NISO
(EDS.)

Iberoamericana • Vervuert • 2020

Esta publicación se ha beneficiado de la ayuda financiera
del Vicerrectorado de Investigación de la Universidad de La Rioja
y del «Grupo de Investigación Siglo de Oro» (GRISO)
de la Universidad de Navarra.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación
de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción
prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si
necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

(www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47)

Reservados todos los derechos

© Iberoamericana, 2020
Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid
Tel.: +34 91 429 35 22 – Fax: +34 91 429 53 97

© Vervuert, 2020
Elisabethenstr. 3-9 – D-60594 Frankfurt am Main
Tel.: +49 69 597 46 17 – Fax: +49 69 597 87 43

info@iberoamericanalibros.com
www.iberoamericana-vervuert.es

ISBN 978-84-9192-173-8 (Iberoamericana)
ISBN 978-3-96869-117-6 (Vervuert)
ISBN 978-3-96869-118-3 (e-Book)

Depósito Legal: M-29414-2020

Cubierta: Carlos Zamora

Impreso en España

Este libro está impreso íntegramente en papel ecológico sin cloro.

ÍNDICE

NOTA PRELIMINAR.....	7
ROBERTA ALVITI	
Ya sabes que soy cruel: / el pajizo y encarnado / me pondré».	
Jezabel en <i>La mujer que manda en casa</i> de Tirso de Molina	9
ESTHER BORREGO GUTIÉRREZ	
Un manuscrito perdido (1601-1602) y dos relaciones de mercedes (1629, 1633) de Cecilia del Nacimiento: la autobiografía mística sobre el modelo teresiano.....	31
JESÚS CAÑAS MURILLO	
Aproximaciones a la faceta lúdica de una monja novohispana: las fiestas teatrales cortesanas de sor Juana Inés de la Cruz	51
ALBERTO ESCALANTE VARONA	
Damas guerreras en el teatro femenino: aportaciones de dramaturgas del siglo XVIII a la perpetuación de un tópico barroco	69
JUAN MANUEL ESCUDERO BAZTÁN	
Mujeres criminales en las crónicas sociales del Siglo de Oro.....	85
REBECA LÁZARO NISO	
El motivo de las mujeres guerreras en Cubillo de Aragón	97
MARÍA LUISA LOBATO, MARÍA ROBLES	
Coloquios en el convento: a propósito de escritura femenina en un manuscrito anónimo del siglo XVII	113

EMMANUEL MARIGNO Estudios de géneros y demás extravíos. El caso de la mujer en <i>La vida es sueño</i> , de Pedro Calderón de la Barca	139
JUAN ANTONIO MARTÍNEZ BERBEL Dos Marcelas enlazadas. Reminiscencias del personaje del <i>Quijote</i> en la comedia <i>La Arcadia en Belén y Amor el mayor hechizo</i> , de Matos y Guzmán.....	151
MARIBEL MARTÍNEZ LÓPEZ El personaje ¿femenino? en <i>Añasco el de Talavera</i> de Álvaro Cubillo de Aragón.....	171
JUAN MATAS CABALLERO Híbrida galería de mujeres en los sonetos (y en las décimas) de circunstancias de Luis de Góngora	191
MIGUEL NIETO NUÑO <i>La Serrana de la Vera</i> : de heroína trágica a su compleja mitificación contemporánea	213
VICTORIANO RONCERO LÓPEZ Madres y esposas: la sexualidad en el <i>Guzmán de Alfarache</i>	229
ISABEL SAINZ BARIAIN Análisis de las virtudes de la perfecta casada: de los tratadistas a Cubillo de Aragón.....	243
SIMÓN SAMPEDRO PASCUAL La dama en el episodio de los comendadores de Córdoba: de la honra pública al amor privado, de Lope de Vega a Cubillo de Aragón...	261
MARCELLA TRAMBAIOLI Las figuras femeninas de <i>La hermosa Ester</i> de Lope de Vega: entre dimensión pública y esfera privada.....	279
DEBORA VACCARI De criadas y graciosas, con unos ejemplos de Moreto	295
SOBRE LOS AUTORES.....	323

NOTA PRELIMINAR

La literatura como manifestación artística siempre ha consistido en un delicado, a veces indescifrable, equilibrio entre creador y receptor. Ambos siempre han adoptado numerosas caras, y han sido objeto de numerosos acercamientos críticos. Posiblemente la división básica sobre hombres y mujeres, que gravita sobre todos estos modelos de análisis, no haya sido siempre atendida en toda su complejidad. Los primeros siempre a la búsqueda insatisfecha de su preeminencia en el ámbito de la esfera pública, y las mujeres relegadas a la fuerza al ámbito doméstico y privado. Sin embargo, la voz de la mujer siempre se ha levantado como un testimonio veraz de la necesidad de explicar el mundo desde la otredad de esa *otra* visión femenina. Ha recorrido, así, un camino, tortuoso a veces, que resume la evolución y la asimilación de la mujer y su aliento literario desde posiciones de marginalidad en la vida pública, hasta la progresiva conquista de su relevancia y su protagonismo en las estructuras sociales del mundo moderno, desempeñando ahora mismo un papel y un rol de complementariedad y de igualdad con sus homólogos masculinos, a través de la asunción de la posición igualitaria de pleno derecho de mujeres y hombres. Desde una perspectiva historicista —y echando la vista atrás hacia las primeras manifestaciones de rudimentarias escrituras— la posición de la mujer con respecto a la literatura ha tenido siempre una presencia satélite y secundaria frente al tradicional dominio masculino, responsable este último para la posteridad de una visión de lo que le rodea hecha a su imagen y semejanza. Salvo en unas pocas culturas, el acceso de la mujer a la escritura, como acto en sí de creación artística, se ha visto siempre como algo secundario desde las estructuras de la pertenencia y predominio sociales. El arraigo de esta idea de supremacía de lo masculino ha pesado mucho a lo largo de los siglos en la consideración de la propia mujer como creadora y

cultivadora de mundos poéticos, no así como sempiterno tema literario configurado desde la perspectiva de la masculinidad. Pero siempre han existido mujeres particulares, luchadoras incansables en reivindicarse como escritoras, lectoras y protagonistas de una historia de la literatura de la que aún queda mucho por escribir. Es más, esta misma historia corrobora, de manera clara y explícita, que las inquietudes de mujeres y hombres enfrentados a la creación literaria es, en muchos casos, la misma; que el mundo, con sus grandezas y miserias, concita en ellos los mismos sentimientos de dolor y alegría. Aunque también es cierto que la visión femenina ofrece otros matices y otros intereses como resultado de preocupaciones específicas, y de la predisposición a una mirada más perspicaz que la masculina en muchos aspectos.

Por tanto, se hacía necesaria una revisión panorámica de los trabajos más actuales sobre el papel de la mujer en la literatura española del Siglo de Oro, a través de su interacción pública y privada como sujeto, como tema, como creadora o como lectora, dando paso a una extensa tipología de escritoras escondidas en la sombra, la literatura conventual, de personajes femeninos proyectados en obras literaria de muy diferente factura, ya sea bajo los patrones establecidos del teatro áureo o del siglo XVIII, adoptando comportamientos varoniles, erigiéndose como modelos idealizados de la perfecta casada, analizando su presencia pluriforme en la poesía gongorina, diseñando tipos femeninos como espejos de una sexualidad deformada en la novela picaresca, o dejando entrever el retablo macabro de mujeres asesinas, que llenaron páginas de sucesos con la descripción de los crímenes más horrendos...

Todo este elenco de visiones poliédricas que tiene el curioso lector entre sus manos queda recogido en este monográfico que agavilla trabajos de muy diversa procedencia. Estos representan un extenso abanico de acercamientos críticos, con la intención de dibujar un panorama bastante exacto de la vigencia y actualidad de los estudios áureos bajo la perspectiva de la presencia de la mujer como sujeto individual y social en todos los ámbitos del hecho literario. Llegados a este punto, que sean las páginas que siguen las que tomen la palabra.

Francisco Domínguez Matito
Juan Manuel Escudero Baztán
Rebeca Lázaro Niso

(Logroño, julio de 2020)

«YA SABES QUE SOY CRUEL: / EL PAJIZO Y ENCARNADO
/ ME PONDRÉ». JEZABEL EN *LA MUJER QUE MANDA EN
CASA DE TIRSO DE MOLINA*¹

Roberta Alviti
(Università degli Studi di Cassino del Lazio meridionale)

Para Debora, amiga, compañera, hermana. Mi otra yo

PREMISA

En la segunda mitad del siglo xvii, Bances Candamo dramaturgo y teórico del teatro escribía a propósito del teatro de inspiración bíblica: «escribieron después de [Lope de Vega] el doctor Mira de Mescua, el doctor Pheliphe Godinez, y el Maestro di Tirso de Molina, que sabían harta teología y no cometerían un tan ignorante pecado a saber que pudiese serlo» (1979, p. 30).

En efecto, aunque sean escasos y oscuros los datos biográficos sobre Gabriel Téllez, cuyo pseudónimo como hombre de letras fue precisamente Tirso de Molina, se sabe a ciencia cierta que en 1601 entró de novicio en el convento de la Merced de Guadalajara y que en esta orden llegó a tener una brillante carrera y a desempeñar cargos de prestigio e

¹ El presente trabajo se enmarca en tres proyectos: el proyecto de investigación “Escena Aurea (II). La puesta en escena de la comedia española de los Siglos de Oro (1570-1621): análisis y base de datos”, dirigido por el profesor Francisco Sáez Raposo (financiado por la Universidad Complutense de Madrid y el grupo Santander con referencia PR75/18-21659); el proyecto del Ministerio Italiano “PRIN 2015 Il teatro spagnolo (1570-1700) e l’Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali”, dirigido por la profesora Fausta Antonucci, y en el proyecto “La obra dramática de Agustín Moreto. IV: Comedias escritas en colaboración”, financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia y Fondos del Gobierno de España, dirigido por la profesora María Luisa Lobato

importancia. Por lo tanto, es incuestionable que sus comedias religiosas, recordando que empleamos el término *comedia* en sentido neutro sin específicas connotaciones trágicas o cómicas, contaban con un sólido armazón teológico. Desde luego, ello no le impidió insertar elementos de invención para transformar los materiales bíblicos y hagiográficos en piezas cautivadoras que satisficieran el gusto del público.

De hecho, en la producción de Tirso de Molina, que está constituida en su mayoría por brillantes y divertidas comedias palatinas y de enredo, lucen unas pocas joyas de carácter serio e incluso trágico. Escribe Loeza (2013, p. 125): «El mercedario escribió numerosas comedias, sin embargo, considero que contamos con tres obras que contienen elementos trágicos. Me refiero a *El celoso prudente*, el auto sacramental *Los hermanos parecidos* y *La mujer que manda en casa*». Un simple repaso del corpus dramático del mercedario, permite desmentir las afirmaciones del estudioso, ya que se pueden añadir a su sucinta lista por lo menos *La venganza de Tamar*, *La vida y muerte de Herodes* y *La republica al revés*. De todas formas, un políptico muy significativo, en el que se alternan tragedias *stricto sensu* y dramas matizados por otros elementos, lo forma la «pentalogía» bíblica constituida por *La mejor espigadera*, *Tanto es lo de más como lo de menos* y las dos piezas que se acaban de mencionar, *La venganza de Tamar*, *La vida y muerte de Herodes* y, finalmente, *La mujer que manda en casa*².

Esta última obra la protagoniza Jezabel, quien, según las Sagradas Escrituras, era hija de Etbaal, rey de Tiro y de Sidón y fue dada como esposa al rey israelí Acab. Fue una mujer despiadada y lujuriosa, quien transformó a su esposo en un ídólatra y mando exterminar a los profetas de Yahvé; cuando hizo apedrear a Nabot, Elías vaticinó para ella una muerte horrible.

El objetivo del presente trabajo es demostrar el reflejo que tiene el protagonismo de Jezabel tanto a nivel de la estructura dramática, como a nivel del tejido verbal.

² A este grupo que se puede calificar estrictamente de «tragedias», hay que flanquear otras piezas tirsianas que recaerían bajo el marbete de «dramas religiosos»: otras dos piezas de inspiración veterotestamentaria, *La mejor espigadera* y *Tanto es lo de más como lo de menos*, y muchos textos hagiográficos, por lo menos «una docena larga de textos suyos seguros» (Zugasti, 2005, p. 422), entre los que destaca la trilogía de *La santa Juana*, además de *Santo y sastre*, *El árbol del mejor fruto*, *El caballero de Gracia*, *Doña Beatriz de Silva*, *El mayor desengaño*, «así como tres más de autoría controvertida o discutible: *La Ninfa del cielo*, *El condenado por desconfiado* y *La joya de las montañas*» (ver Zugasti, 2005, p. 422).

DATACIÓN Y TÍTULO

La mujer que manda en casa fue impresa por primera vez en la *Cuarta parte de comedias de Tirso de Molina* (Madrid, por María de Quiñones, a costa de Pedro Coello y Manuel López 1635); según Smith (1999, p. 360): «Aunque no existe constancia ni de la fecha en que se escribió *La mujer que manda en casa*, ni de la fecha en que se representó por primera vez, hay razones para creer que pertenece al período 1621-1625, cuando Tirso estaba en Madrid». El lapso de tiempo establecido por Smith se basa en algunas alusiones hechas por Raquel en los vv. 316-321, referentes a la devaluación de la moneda que se denominaba vellón, en la que el cobre paulatinamente suplantó la plata que originalmente se empleaba de manera exclusiva. Todo ello causó un fuerte descontento popular hacia Felipe IV y sus validos. De hecho, en la pieza no faltan críticas, puestas en boca de los pastores, y por lo tanto muy atenuadas, al *modus gobernandi* de Acab y Jezabel, en las que se puede leer a contraluz la reprobación hacia el Rey Planeta.

El título de la obra hace eco de varios refranes muy empleados en la época: «La mujer debe gobernar la casa y el marido el arca»³, del que se registran la variantes «La mujer debe gobernar la casa y el marido la caja»⁴ y «En casa del mezuquino / manda la mujer / más quel el marido»⁵. El refrán resuena también en los versos finales de la pieza, pronunciados por Jehú: «Alce Israel la cabeza, / pues de Jezabel se libra, / y escarmiente desde hoy más / quien reinare: no permita que su mujer le gobierne, / pues destruye honras y vidas / la mujer que manda en casa, como este ejemplo lo afirma» (vv. 305-312)⁶. En realidad, el título de la pieza parece ser una combinación entre las primeras dos variantes y la tercera: de las primeras dos se conserva la secuencia sintáctica, pero no se conserva la segunda mitad del proverbio, aunque la inserción del «que» con función relativa dejaría presagiar un sintagma que completara la oración. De la tercera variante se toma el verbo «mandar» y la semántica que se aplica de manera específica al título y estructura en profundidad la pieza. Por lo tanto, se elimina no solo la dimensión exclusivamente doméstica reservada a la mujer, sino también la parte que se refiere al marido,

³ Sbarbi, 1943, p. 659.

⁴ Sbarbi, 1943, p. 659.

⁵ Horozco, 1986, núm. 1070.

⁶ En el presente estudio se maneja la edición de Dawn Smith de 1999.

depositario del «arca» o de la «caja», y el resultado es que la que manda verdaderamente en casa es la mujer, sobre todo cuando el marido es un «mezquino», como es el caso de Acab.

Por consiguiente, Jezabel entra a formar parte, de pleno derecho, del amplio conjunto de heroínas tirsianas, protagonistas únicas de sus piezas, que incluso llegan a rotular las mismas con su propio nombre. Resulta bastante sorprendente que Tirso haya elegido un título, ciertamente apropiado desde el punto de vista semántico, cuyo registro popular contrasta de manera patente con el tono grave y trágico de la obra de inspiración bíblica.

Es sobradamente conocido el hecho de que el teatro del Siglo de Oro en su proceso de formación y consolidación se aprovechó de literatura oral, como los romances, las canciones populares, la cuentística y el refranero; precisamente este último mantuvo con la comedia nueva relaciones privilegiadas que se reflejan en la cantidad de comedias, la mayoría de las cuales salieron de las plumas de Lope, Tirso y Calderón, que se rotulan a partir de la tradición gnómica (Alviti, 2010, p. 24). No hay que olvidar, además, que dicha estructura gnómica estaría arraigada en la conciencia lingüística del espectador, quien podría intuir, precisamente a partir del proverbio mismo, el desenvolvimiento de la trama, ya que el refranero representaba una organización de conocimientos, «pequeños evangelios» compartidos por el público. De hecho, no solo el refrán podía servir como un instrumento para el dramaturgo, sino que, al mismo tiempo, funcionaba como una predramatización de la *fabula* de la pieza entre los espectadores, que acudirían a los corrales de comedias bajo el reclamo, sonoro y conceptual, del título de la obra. El refrán que ejercía de título podía ser mencionado explícitamente, solo aludido o, finalmente, evocado de forma parcial, dejando a los espectadores la tarea de completarlo mental o verbalmente. El autor dramático intentaba, de esa manera, involucrar a su público en un juego literario refinado y complejo fundado en un sutil pacto entre lenguaje y construcción poética (Alviti, 2011).

Tirso es uno de los dramaturgos áureos que mejor conoce esos mecanismos: de hecho, hay muchas obras del mercedario cuyo título nace de un refrán: *Averígüelo Vargas o del mal el menos*, *Amor y celos hacen discretos*, *Celos con celos se curan*, *Del enemigo el primer consejo*, *El vergonzoso en palacio*, *Marta la piadosa*, *Quien cae no se levanta*, *Tanto es lo de más como lo de menos*⁷.

⁷ A este propósito, ver Hayes, 1939, Florit Duran, 1984 y 1991, y, sobre todo, Tirso de Molina, 1995.

FUENTES

Como ya se apuntó, *La mujer que manda en casa* está inspirado en episodios dispersos de los libros III y IV de *Reyes*: *Reyes III*, 16,29-33; 17, 1-24; 18, 1-46; 19, 1-8; 21, 1-16; y *Reyes IV*, 9, 1-37, episodios que de por sí no configurarían una trama diegética coherente de la historia de Jezabel, sino que, en palabras de Primo Levi, serían nada más que «semplici e incompensibili [...] storie della Bibbia» (2012, pp. 54-55). Tirso ensarta algunos de los episodios más significativos relacionados con Jezabel y elabora una *fabula* dramática acabada, centrándose en algunos núcleos narrativos en particular, a saber: el matrimonio de Acab, rey de Israel, y Jezabel, hija del rey de Sidón, y la llegada de ambos a Jezrael; la intención de la reina de imponer la veneración del dios Baal en Israel, en detrimento del culto de Yahvé y el enfrentamiento que todo ello desencadena con el profeta Elías; el intento fracasado de Jezabel de seducir al jezraelita Nabot, quien además rehúsa vender su viña a Acab y que muere apedreado a causa de las artimañas de la misma reina; finalmente, la horrible muerte de esta a manos de Jehú.

Al buscar antecedentes literarios sobre la mujer de Acab en los siglos XVI y XVII, consta una pieza anónima de teatro jesuítico, la *Tragaedia [sic] Jezabelis*, que, según Griffin, 1976, debió redactarse y ponerse en escena en Medina del Campo antes de 1565. La historia de Jezabel encajaba perfectamente con los propósitos moralizadores y pedagógicos de los autores dramáticos de la Compañía de Jesús: *in primis*, la imagen de la reina devorada por los perros sería una amonestación contundente para quien pecara de altivez, lujuria, afán de poder, siendo estos, al mismo tiempo elementos cautivadores para el público. En segundo lugar, en la controversia entre los cristianos y los adoradores de Baal se podía reconocer a contraluz la disputa entre católicos y protestantes, un argumento candente en la España contrarreformista.

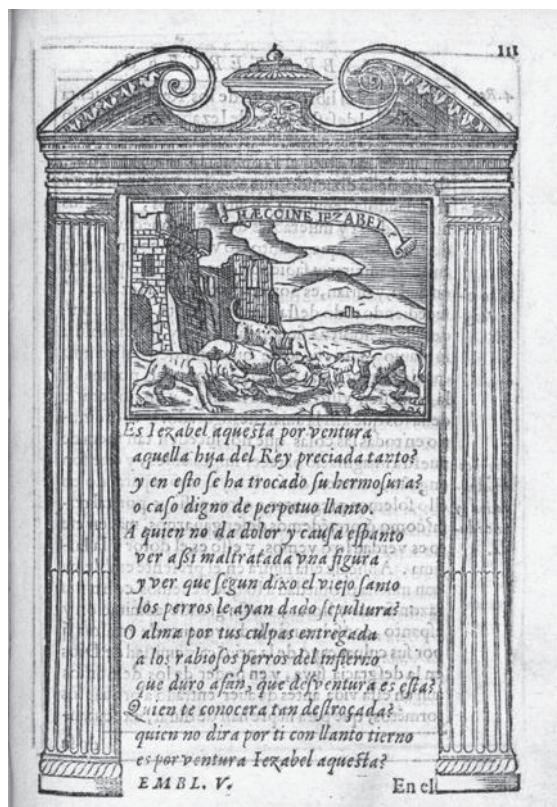
Es muy poco probable que esta tosca construcción dramática, si es que Tirso la conoció, influyera en el refinado sistema trágico de *La mujer que manda en casa*. Quizás haya podido ejercer alguna influencia el emblema V del tercer libro de los *Emblemas morales* de Horozco y Covarrubias, impreso en Segovia en 1589. En el emblema se exhibe el mote en latín «Haecine Jezabel», con un soneto que glosa la imagen, y una parte en prosa en la que se propone un comentario de tono edificante y admonitorio, centrado en el *exemplum ex contrariis* de Jezabel, de la que se cuenta en cifra vida y muerte.

Lo que resulta particularmente interesante a los efectos de este trabajo son las partes explícitamente centradas en Jezabel, que se fundan en el poder destructor del pecado y en los *topoi* del *tempus fugit* y del *omnis moriar*. De hecho, Covarrubias dice al respecto:

En el libro Cuarto de los Reyes se cuenta el desastrado fin de Jezabel, ordenándolo Dios para castigo de sus excesos, conforme a lo que el profeta Elías había profetizado de ella, diciendo que había de ser comida de perros dando la sepultura en sus cuerpos y que sus huesos de ella y miserables despojos quedarían tan destrozados que cuantos los vieses con razón se habían de admirar; y sabiendo que era ella lo que era lo pondrían en duda y dirían «¿Es por ventura aquella Jezabel?». Y sucediendo todo de esta manera, cuanto más se considerase su nobleza siendo hija del rey, su hermosura, su estado y curiosidad de que tampoco rastro había quedado, tanto más se habría hecho desconocer, por más que la hubiesen visto caer de lo alto, y empoderarse de ella los que así la habían desfigurado. [...] y cuanto más se considera la grandeza de un alma cuando está en gracia de Dios, que puede llamarse hija del Rey, y esposa del Rey, enriquecida y ataviada de admirables joyas y ella por sí hermosa y agradable a los ojos de Dios, tanto más espanta que todo esto la haya derribado la culpa y la haya hecho esclava y sujeta a los esclavos. [...] y de aquí se entiende que cuando el profeta Jeremías lloraba con tanta lástima los castigos de Dios, que con tanto rigor se habían de ejecutar en su pueblo, no solo sentía que tan a la letra vio cumplido el mundo, si no lo de más que en ello se figuraba, que no menos a la letra lo ve cumplido el Cielo y la consideración y doctrina de los santos nos enseñan cuando decían «¿Y este es aquel color del oro que así se ha esclarecido y mudado? ¿Y estos son los cabellos que comparados a la blancura de la nieve por la limpieza?», conforme a la usada *phrasis*, así y no por que fuesen blancos que antes los alaba de *rubios* y así nos dice *rubicundos*, más que el antiguo marfil porque con el tiempo se pone rojo que tira al oro. Y finalmente de los que por haber venido a poder de sus enemigos, están desfigurados, se viene a decir que sus rostros se han vueltos más más negros que el carbón (Horozco y Covarrubias, 1589, pp. 111v-112r).

Las partes que van en cursiva, marcadas por quien escribe el presente artículo, resultan de especial relevancia, ya que se detienen con detalle sobre el aspecto cromático que, como se verá más adelante, desempeñan un importante papel en la configuración del personaje Jezabel.

Se adjunta a continuación el citado emblema:



Horozco y Covarrubias, 1589, p. 111r.

RESUMEN, TIEMPO, ESPACIO Y VERSIFICACIÓN

A continuación adjuntamos un esquema de la obra en el que se ofrece una sinopsis en relación a la articulación en cuadros⁸, a la forma métrica empleada y a las referencias espacio-temporales⁹.

⁸ Adoptando la terminología y la propuesta de segmentación de obras teatrales áureas de Ruano de la Haza, con «cuadro» entendemos un segmento de texto marcado por un cambio del espacio y/o del tiempo dramático, asociado a un cambio total de los personajes en escena, lo que produce un momentáneo vacío del tablado; ver Ruano de la Haza, 1994, pp. 291-294.

⁹ Se ha marcado en negrita el nombre de Jezabel cuando ella aparece en un cuadro y en subrayado cuando está solo mencionada.

Jornada	Cuadro	Versificación	Espacio-tiempo	Resumen argumental
<i>Primera</i>	1	1-63 Canción 64-233 Décimas 234-391 Silva de consonantes	Jezael, lugar y tiempo indeterminado.	<p>El primer acto principia con un largo parlamento de Acab, dirigido a Jezebel, que llega acompañada por Raquel, Criselia y cazadores, todos a caballo y en hábito de caza. El monarca de Samaria, embelesado por la hermosura de su esposa, Jezebel, hija del rey de Tiro y Moab, se entrega por completo a la pasión sexual que sienten el uno hacia el otro</p> <p>Jezebel, consciente del poder que ejercita sobre Acab, le pide que expulse a todos los judíos de Moab, para que crezca y se difunda el culto a Baal, dios pagano en el que coexisten el elemento terrenal y el carnal, y lo pide, con tonos y palabras muy persuasivos.</p> <p>Ante estas palabras, Acab no titubea en consentir los deseos de Jezebel y decide perseguir y expulsar a los que profesan su devoción a Jehová.</p> <p>En el escenario quedan Nabot y su esposa Raquel; y los dos intercambian palabras en las que el temor de que su rey obligue al pueblo a adorar dioses malvados es manifiesto.</p> <p>Sale Abdás, quien dice que Jezebel quiere hablar con Nabot. Raquel teme que la reina quiera seducir a su esposo.</p> <p>Los dos se marchan</p>
				<i>Tablado vacío</i>

	2	392-779 Redondillas Octavas reales 780-811 Romance é 812-919	Palacio del rey Acab, tiempo indeterminado.	<p>Jezabel habla con su criada, Criselia, y le confiesa su intención de seducir a Nabot. La criada va y avisa a Nabot. Cuando llega a su aposento la encuentra dormida en una silla o, mejor dicho, finge dormir. Criselia le dice que se espere y que puede entretenerse con la belleza del jardín.</p> <p>Mientras, Raquel, que vislumbra los propósitos de la reina, le sigue escondiéndose en el jardín, donde la reina intenta seducir a Nabot. Raquel ve que Nabot besa las manos de la reina. Mientras la misma está proponiendo a Nabot que mate a su marido para poder gozar de ella, este se va. Acto seguido, entran Elías, Jeshi, Criselia y Acab; el primero, ante Jezabel y los otros, acusa al rey de afeminar su gobierno y despreciar al verdadero Dios. El rey, irritado e incitado por su mujer, decide matar a Elías <i>ipso facto</i>, pero este huye volando. Acab y Jezabel ordenan a los soldados y vasallos que lo capturen y lo maten. Josefo, Abdías (mayordomo del palacio de Acab) y Jehú rematan el acto comentando que, desde ese momento, vivirán en un clima de miedo.</p>
			Entreacto: tres años, (ver. el v. 1052)	Tablado vacío
Segunda	1	920-1161 Redondillas	Campaña alrededor de Jezrael, día.	A principios del segundo acto aparecen los pastores Zabulón, Coriolín, Dorbán y Lisarina. Todos ellos están pensando en cómo poder hacer llegar comida a los pobres, ya que en la tierra de Acab hay carestía y sequía, porque el rey se empeña en adorar a Baal.
				Tablado vacío

	2	1052-1065 Soneto 1066-1661 Redondillas	Campaña alrededor de Jezrael, día.	Sale Abdías, quien en un soliloquio ruega para que Dios le dé su amparo. Luego, hablando con Coriolín, les confiesa que tiene ocultos a los profetas y a los judíos perseguidos por su señor Acab y Jezabel.
				Tablado vacío
	3	1162-1209 Silva de consonantes 1210-1216 Villancico 1217-1229 Décima larga 1230-1236 Villancico 1237-1352 Romance <i>é-o</i>	Palacio del rey Acab, día.	Salen de la escena Abdías y los pastores y entran Acab y Jezabel . Los dos mantiene un diálogo en el que ponen de manifiesto la frustración de no conseguir encontrar a Elías. Los dos explican con todo lujo de detalles, las torturas que le infligirían para darle muerte. Unos músicos cantan elogiando a Jezabel. Soliloquio de Acab. Sigue otra canción en honor de Jezabel. Mientras sigue la música, bajan dos cuervos por el aire y uno arrebató un pan y el otro un ave asada y vuelven a volar. Acab se enfurece y entiende que es obra de Dios y manda a sus siervos ir a buscar a Elías. Estos están asombrados del rigor de su rey.
				Tablado vacío
	4	1353-1406 Coplas de pie quebrado	Campaña alrededor de Jezrael, día.	Elías, escondido, fuera de la ciudad, reclama la ayuda de Dios. Llegan los cuervos y depositan cerca de él lo que robaron de la mesa del rey.
				Tablado vacío
	5	1407-1458 Décima larga 1459-1610 Redondillas	Casa de Nabot, día.	Sale Acab quien le propone a Nabot dejarle su viña y sus tierras a cambio de otras que él mismo podría escoger, o si quisiera vendérselas él pagaría el precio en plata. Nabot rehúsa, porque las tierras que el rey quiere para sí son un legado de sus padres y están destinadas a sus hijos y a sus herederos. El rey, enfurecido, afirma que las tierras serán suyas, a pesar de la voluntad de Nabot.
				Tablado vacío

	6	1611-1750 Redondillas	Campaña alrededor de Jezrael, día.	Entran los pastores que comentan las injusticias del gobierno relacionadas con el culto a Baal. Luego, con un intermedio cómico, desvían a los soldados que buscan a Elías.
				Tablado vacío
	7	1751-1918 Romance <i>é-a</i>	Palacio de Acab, tiempo indeterminado.	En los versos finales, Jezabel , encolerizada, jura que matará a Elías por haber ofendido a sus dioses y por alborotar al pueblo.
	8		Entreacto: Por lo menos unos veinte años, ya que se alude al hijo de Jezabel y Acab, Jorán, que ya es rey.	Tablado vacío
Tercera	1	1919-1990 Coplas de pie quebrado 1991-2030 Redondillas	Campaña alrededor de Jezrael, tiempo indeterminado.	Elías, en un soliloquio, se pregunta cómo el Dios de Israel pueda permitir que sus fieles sean tratados tan mal. Además, lamenta la forma tiránica de gobierno hacia los judíos que siguen las leyes de Dios. El mismo profeta empieza a desesperar por tener que vivir oculto en una cueva. Mientras duerme, le visita un ángel que le lleva comida, le habla y le consuela diciéndole que Dios le depara a él y al pueblo de Israel un futuro de esperanza.
				Tablado vacío

	2	2031-2078 Octavas reales 2079-2110 Redondillas 2111-2130 Quintillas ¹⁰ 2131-2246 Redondillas	Palacio de Acab, tiempo indeterminado.	<p>Acab se queja con Jezebel de cómo Nabot lo ofendió, negándose a cederle sus tierras. La reina aparenta indiferencia, pero todavía siente su propia ofensa al haber sido rechazada por el vasallo.</p> <p>Entra Nabot. La reina le avisa de que, si no acepta sus propuestas amorosas, hará que su marido acabe con él. Nabot no vacila y le echa en cara que prefiere morir antes que traicionar a Raquel.</p> <p>En un soliloquio, Nabot reflexiona sobre su difícil situación.</p> <p>Llega Criselía, que aconseja a Nabot sobre las propuestas de la reina, y le pregunta si no se arrepentirá. La sirvienta le pide descorrer la cortina y, al hacerlo, Nabot encuentra unos rótulos en que se le dice, de manera sibilina, que si mata a Acab y a Raquel, el reino será suyo. De otra forma morirá apedreado. Nabot derriba la corona y la pisa. Jezebel le dice que llorará su poca prudencia y él le contesta que no teme sus amenazas.</p>
				Tablado vacío
	3	Carta en prosa entre el v. 2246 y el v. 2247 Redondillas 2247-2282	Palacio de Acab, día. Jezrael, lugar indeterminado, día.	<p>Jezebel escribe una carta en nombre del rey donde ordena que Nabot tiene que morir apedreado a manos de todos los ciudadanos.</p> <p>Estos, aun sabiendo que están a punto de cometer una acción injusta y cruel, tienen demasiado miedo de sus gobernantes para desobedecer.</p>
				Tablado vacío
	4	2283-2352 Coplas de pie quebrado	Casa de Nabot, día.	<p>Sale Raquel, muy acongojada y se da cuenta de que su malestar no es causa de los celos. De hecho, se entera por los gritos de los ciudadanos que su marido está destinado a morir.</p>
				Tablado vacío

¹⁰ En la sinopsis propuesta por Smith, 1999, p. 379, no se detecta esta secuencia de quintillas y se registran los vv. 2111-2130 como redondillas.

	5	2353-2380 Redondillas	Palacio de Acab, día.	Desde la ventana de una torre, Jezabel y Acab contemplan las tierras de Nabot y se regocijan.
	6	2381-2562 Romance <i>í-o</i>	Palacio de Acab, día.	Sale entonces Raquel y arremete contra los reyes y los ciudadanos que consintieron la muerte de un hombre justo e inocente. Luego, lanza la primera maldición contra Jezabel y Abdías le promete que la muerte de Nabot será vengada.
				Tablado vacío
	7	2563-2682 Redondillas	Campaña alrededor de Jezrael, día.	Intermedio cómico con Zabulón, Coriolín, Dorbán y Lisarina.
				Tablado vacío
	8	2683-2790 Tercetos	Jezrael, lugar y tiempo indeterminado.	Jehú arenga a unos soldados que persiguen a un profeta, los convence de la alevosía de los reyes y se gana su confianza.
				Tablado vacío
	9	2791-2870 Décimas	Palacio de Acab, día.	Pasan un tiempo indeterminado. Jezabel ha enviudado desde hace tres años y su hijo Jorán ha crecido y es rey ¹¹ . Criselia la advierte que el pueblo está amotinado. Jezabel le dice que está cansada del luto y de las lágrimas y que quiere arreglarse y vestirse de gala, pero tiene unos malos agujeros. Mientras, suenan tambores que anuncian el motín, encabezado por Jehú. Abdías le aconseja rendirse, pero ella piensa proponer a Jehú su mano y su reino.
				Tablado vacío

¹¹ Jehú, en su arenga a los soldados (cuadro 8 de la tercera jornada) había contado las circunstancias de la muerte del rey y de su hijo Ocofías: «Acab murió como lascivo y loco / en la batalla cuando pretendía / presidir a Ramot (castigo poco / a su bárbara y ciega idolatría); / una flecha desmanda el cielo airado / que le pasó el pulmón ¡dichoso día! / Los perros en su sangre se han cebado: / venganza es de Nabot. Reinó su hijo, / Ocofías, como él desatinado; / murió como el profeta lo predijo, / precipitado de unos corredores / después de la pensión de un mal prolijo» (vv. 2680-2709).

	10	2871-3112 Romance <i>1-a</i>	Alrededores del palacio de Acab, día.	Salen soldados marchando, entre ellos Coriolín y Jehú, seguidos por todo el pueblo. Detrás de todos aparece Raquel, viuda, acompañada de Criselia. Raquel corona a Jehú rey de Israel. Este ordena que Jezabel, toda su familia y amigos muieran. Una flecha, lanzada por Jehú, atraviesa el corazón de Jorán. Jezabel desde una torre hace su propuesta a Jehú, pero los soldados, subidos a la torre, la echan abajo. Al caer, unos perros la cogen, la arrastran y la descuartizan, comiéndosela.
--	----	---------------------------------	---	--

En la tabla anterior se puede observar que Tirso utilizó una estructura métrica muy diversificada y brillante, en la que se combinan formas octosilábicas, que son predominantes, o sea, redondillas, romances, décimas, y una cantidad menor, pero significativa, de formas italianizantes, a saber: silvas, sonetos, tercero, octavas reales. Se aprecia también la presencia de formas «englobadas» (Vitse, 1998), como, por ejemplo, la secuencia de quintillas (vv. 2031-2078) insertada en la serie de redondillas (vv. 2079-2246).

Hay que apuntar, además, el creciente número de cuadros de una jornada a otra: los dos cuadros de la primera jornada se disparan a ocho en la segunda y a diez en la tercera, y el sistema dramaturgico de *La mujer que manda en casa* pasa de una primera jornada bastante estática, muy opulenta desde el punto de vista verbal, a dos jornadas con un número muy alto de cuadros, lo que supone un ritmo mucho más entrecortado, casi pirotécnico, desde el punto de vista del armazón dramático y del sistema métrico.

JEZABEL: UN DOMINIO ESCÉNICO NO CONTRASTADO

Del resumen proporcionado por la tabla se deduce también que Tirso no se atuvo al pie de la letra a la propuesta actancial veterotestamentaria. En primer lugar, el que en el abigarrado hipotexto era el antagonista de Jezabel por excelencia, o sea, Elías, ve menguado su papel, mientras cobra importancia el personaje de Nabot, que tiene múltiples motivos de conflictividad con la reina. De la misma manera, también Acab se convierte en un personaje en segundo plano, porque Tirso decide convertir a la moabita en una protagonista total y con un absoluto

poder de acción. Por ende, muchos núcleos narrativos que en el texto bíblico involucraban ya sea a Elías ya a Acab, desaparecen por completo o dejan un débil eco en los versos del mercedario. De hecho, después de la aparición en la primera jornada del primero, que culmina con su huida en volandas, descrita de manera muy sucinta, desaparece paulatinamente del escenario. Por lo que se refiere a Acab, el rey de Israel aparece completamente seducido, dominado y finalmente fagocitado por su despiadada esposa. Su última aparición en la pieza se registra a mediados del acto primero, cuando Jezabel acaba de conseguirle la viña que tanto deseaba. Se vuelve a hablar de él en el acto tercero, cuando Jehú en unos pocos versos describe su muerte.

Es evidente que la transformación dramática del material bíblico a la que Tirso se vio obligado, aun manteniendo la estructura narrativa del relato veterotestamentario, le obligó a insertar nuevos personajes, poniéndolos al servicio de nuevos motivos y situaciones dramáticas. Para convertir una escueta narración lejana en el tiempo y en el espacio en una pieza que satisficiera las expectativas del público, la estrategia codificada preveía imbricar sucesos religiosos y cuestiones teológicas con elementos novelescos, intrigas amorosas y secuencias cómicas, lo que explica la inserción de los episodios protagonizados por los pastores y la exacerbación de la atracción de la reina hacia Nabot.

El eje alrededor del que gira la construcción dramática tirsiana es Jezabel y eso es manifiesto ya desde la primera acotación:

Música de todos géneros y por una parte suben al tablado, habiendo venido a caballo al son de un clarín, en hábito de caza, Jezabel, Raquel, Criselia y cazadores, con perros, ballestas y venablos. Por la otra parte al mismo tiempo suben también, al son de cajas y trompetas, soldados marchando, y entre ellos Nabot, Abdías y Jehú; detrás de todos, a lo hebreo con corona y bastón, el rey Acab. Tocan chirimías y en estando todos arriba llega Acab a Jezabel y dice.

Se trataría de una *ouverture* de fuerte impacto espectacular, en la que el atuendo, ciertamente extraño de la reina de origen sidonio contrastaría con los atuendos «a lo hebreo» de los demás. Acto seguido, Acab cuenta en un largo segmento de texto en forma de canción petrarquesca, sus hazañas bélicas y su unión con Jezabel. Se trata de un parlamento que destaca por su lenguaje grandilocuente, repleto de metáforas al estilo gongorino. Así habla dirigiéndose a su esposa:

ACAB Por más que immortalice,
 eterna en sus murallas
 Babilonia a *Semíramis* su reina
 y su fama felice,
 diosa de las batallas,
 lauros la ciña cuando ofires peina,
 pues sin cuidar prendellos,
 causando al Asia espantos
 y ocasionando simulacros tantos,
 opuesta al sol, enarboló cabellos;
 su fama en vos admiro,
 luz de Sidón, *Semíramis* de Tiro.
 Guerra es también la caza,
estratagemas tiene,
 inventa *ardides* y *emboscadas* pone;
 vos de la misma traza
 [...] sujeto a vuestro Acab, parias le ha dado,
 divina cazadora,
 triunfos de fieras blasonéis, aurora.
 Moab, por mí abatida,
 de Israel, porque en dichas trueque quejas;
 su rey pecha a Samaria,
 en cambio de su vida,
 cada año para vos cien mil ovejas:
 vellocinos de *plata*
 daros en ellas trata,
 que se blasonen dignos
 como el de Coleos, ser del cielo signos
 y el múrice convierta en *escarlata*,
 porque Jezabel pueda
 anteponer la *púrpura* a la *seda*.
 Cargados mil camellos
 de *marfil* y *oro puro*,
 espolios son que os sirvan de *tesoro*,
 con que *alcázares bellos*
 os labre que procuro
palacios de marfil a deidad de oro.
 Hónrenlos vuestros ojos
 y mezclando despojos
 de la caza y la guerra,
 yo valles conquistando, vos la sierra,
 vencedores los dos, lloren enojos

enemigos agravios
mientras este *crystal* sellan mis labios.
(*Bésala una mano.*) (vv. 1-63).

Las partes marcadas en cursiva por quien escribe evidencian palabras de especial relevancia para la construcción del personaje de Jezabel: Acab, queriendo ensalzar las calidades bélicas de Jezabel, la define «Semíramis de Tiro», nombre que evoca inmediatamente una figura femenina que remite al absolutismo pagano, cruel y licenciosa hasta llegar al incesto. Y este mismo nombre Jezabel se lo aplica a sí misma, en el v. 756, cuando intenta seducir a Nabot, proponiéndole matar a Acab como Semíramis asesinó a su marido Nino. A continuación, pronuncia una serie de términos («estratagemas», «ardides» y «emboscadas») definitorios del propio carácter y *modus operandi* de la reina. Después, el rey enumera una serie de palabras que se refieren a materias preciosas: «plata», «púrpura», «seda», «marfil», «oro puro», «tesoro», «alcázares bellos», «palacios de marfil a deidad de oro», «cristal», metáfora trillada para referirse a la mano de su esposa que está a punto de besar¹². Todos estos términos, por un lado, anticipan el ambiente de lujo en los que la nueva pareja vivirá mientras el pueblo muere de hambre; por otra parte, aluden a la intención del rey de convertirse a sí mismo y a su pueblo al culto a Baal según el deseo de su mujer, quien ratificará, con palabras muy asertivos y beligerantes, esta misma decisión, demostrando un enorme desprecio hacia el Dios de los judíos.

Para apuntar la fuerza estructurante del personaje de Jezabel, se ha estudiado el texto con mucho detenimiento y se han registrados unos datos que han confirmado, incluso a nivel del entramado léxico, la primacía de la antiheroína; Jezabel protagoniza en total 73 parlamentos: 34 en la primera jornada, 9 en la segunda y 30 en la tercera, con un total de 551 versos pronunciados, más 25 versos partidos, en un texto compuesto por 3.112 unidades métricas. Un cálculo forzosamente viciado por los versos partidos, se llega a un porcentaje de 18, el 13%, un número considerable si se considera la nutrida cantidad de personajes de segundo plano, con una densidad de palabra igualmente relevante: 7.862.

Se han considerado además dos distintos tipos de presencia: una efectiva y una evocada. Por lo que se refiere a la presencia efectiva se

¹² Los primeros cinco términos citados vuelven a aparecer, respectivamente, otras 6, 2, 0, 3 y 9 veces a lo largo del texto.

acaba de decir que Jezabel interviene directamente en 73 parlamentos; por lo que se refiere a su evocación en las intervenciones de otros personajes, se registran 42 ocurrencias. En siete ocasiones, además, la reina de Israel se nombra a sí misma, hablando de sí en tercera persona. Lo que podría indicar una alta consideración de su persona o una suerte de esquizofrenia que la incita a transformarse en un personaje ajeno a sí mismo. Por este motivo, la figura de su criada, Criselia, desempeñaría el papel de su conciencia, que critica más o menos abiertamente las pérfidas hazañas de su señora. Ver también la tabla sinóptica, donde se ha marcado en negrita el nombre de Jezabel cuando aparece en un cuadro (19 veces) y en subrayado cuando está solo mencionada.

La maldad de Jezabel, sin embargo, es directamente proporcional a su hermosura y a su poder seductivo. Acab aparece totalmente embelesado por ella y está dispuesto a hacer cualquier cosa que le mande, como se infiere del fragmento citado arriba. En varios *loci* del texto la llama «hermosa», v. 191, o «hermosa prenda mía», vv. 780, 1178 y 1209.

El mismo Nabot, cuando Jezabel le manda llamar para seducirlo, la observa con atención y se queda fascinado por su belleza:

Recostada la cabeza
 en la mano Jezabel,
 la azucena y el clavel
 compiten con su belleza.
(Como que duerme ella.)
 ¡Qué peregrina beldad,
 si menos crueldad tuvieras!
 Mas siempre son compañeras
 la belleza y la crueldad.
 ¡Qué igual consorte tenía
 Acab, si no deslustrara
 la perfección de su cara
 con manchas de idolatría!
 En uno y otro es asombro.
 Quitarme quiero el sombrero,
(Quítasele.)
 que descortés y grosero
 cuando la miro y la nombro
 su persona desacato.
 La cama real, los vestidos,
 reverencian bien nacidos;

el sello real, el retrato,
 en su original su copia
 goza la reina esculpida,
 pues mientras está dormida
 es imagen de sí propia (vv. 531-555).

Quizás es precisamente este trance de debilidad, esta atracción momentánea que siente hacia Jezabel lo que mancha la pureza «de Nabot, el gallardo» (v. 602) y decreta su muerte tan cruel.

Sin embargo, el rasgo más característico de Jezabel es su vanidad, la conciencia de su belleza. Ya al final de la obra y de su misma vida, quiere engalanarse y aparecer hermosa:

Vuelvan a hacer mis cabellos
 con los del sol competencia,
 que yo sé que en mi presencia
 su luz se corrió de vellos.
 Riguridad es ten ellos
 en prisión mientras que lloro;
 estas tocas sin decoro
 son cárcel que los maltrata;
 no es bien que linos de *plata*
 escondan madejas de *oro*.
 Acerca ese tocador. (*Asiéntase a tocar en él.*)
 Ponme sobre él ese espejo;
 con su *crystal* me aconsejo,
 que es sumiller del amor.
 Ve, y el vestido mejor
 me saca, mientras divido
 los cabellos que he ofendido
 y el Asia toda celebra; (*Destócase.*)
 ensartaré en cada hebra
perlas que al Oriente pido.
 Golfos de luz surcara
 el *marfil* de aqueste peine,
 porque en campos de oro reine
 mientras sobre ellos. está.
 El de *verdemar* será
 mejor, que adorna y alienta.
Verdemar no me contenta,
 que esperanza puesta en mar

o se tiene de anegar,
o ha de padecer tormenta.
Ya sabes que soy cruel:
el *pajizo* y *encarnado*
me pondré (vv. 2821-2853).

De hecho, ya a un paso de su muerte, según reza la acotación tras el verso 2790: «Sale Jezabel de viuda bizarra», dispuesta a seducir a Jehú.

A la hora ya de rematar estas páginas, parece interesante apuntar que incluso a distancia de siglos la figura de Jezabel, malvada, seductora, lujuriosa, sedienta de sangre y de venganza sigue cautivando a lectores y espectadores. Baste con pensar en la novela de Irène Némirovsky de 1936, de la que se han hecho varias puestas en escena en el teatro contemporáneo o en la película que William Wyler dirigió en 1938, *Jezabel*, protagonizada por Bette Davis. La actriz interpreta una joven sureña de la buena sociedad, determinada y consentida, que decide participar en el Gran Baile de las Debutantes, acto cuyo *dress code* preveía exclusivamente un traje de gala blanco, llevando un audaz y flamante vestido rojo. Pero antes afirmará sin vacilaciones: «This is 1852 dumplin', 1852, not the Dark Ages. Girls don't have simper around in with just because they're not married». Causará un escándalo que marcará su vida.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALVITI, Roberta, «Calderón y el refranero», *Anuario Calderoniano. Otro Calderón. Homenaje a María Teresa Cattaneo*, ed. Alessandro Cassol y Juan Manuel Escudero Baztán, 3, 2010, pp. 23-36.
- «Aproximación a un censo de los refranes en las comedias lopescas: las comedias de ambientación campesina», en *Norme per lo spettacolo. Norme per lo spettatore. Teoria e prassi intorno all' "Arte nuovo"*. *Atti del Seminario Internazionale (Università degli Studi di Firenze, 19-24 ottobre 2009)*, ed. Giulia Poggi y Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea, 2011, pp. 211-219.
- BANCES CANDAMO, Francisco, *Theatro de los theatros de los pasados y psentes siglos*, ed. Duncan W. Moir, London, Tamesis, 1979.
- GRIFFIN, Nigel, *Jesuit School Drama: A Checklist of Critical Literature*, London, Grant and Cuder, 1976.
- HAYES, Francis C., «The use of proverbs as titles and motives in Siglo de Oro drama: Tirso de Molina», *Hispanic Review*, 7, 1939, pp. 311-323.

- HOROZCO, Sebastián de, *Teatro universal de proverbios*, ed. José Luis Alonso Hernández, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2005.
- FLORIT DURÁN, Francisco, «Tirso de Molina y el uso teatral del refranero», Monteagudo. *Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura*, 84, 1984, pp. 21-27.
- «Refrán y comedia palaciega: el ejemplo de *El perro del hortelano* y *El vergonzoso en palacio*», *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 7, 1, 1991, pp. 25-49.
- LEVI, Primo, *Se questo è un uomo*, Torino, Einaudi, 2002.
- LOEZA-ZALDÍVAR, Alejandro, «La tragedia en *La mujer que manda en casa* de Tirso de Molina», en *Teatro y poder en el Siglo de Oro*, ed. Mariela Insúa y Felix K. E. Schmelzer, Pamplona, Universidad de Navarra, Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 18/Publicaciones Digitales del GRISO, 2013, pp. 123-130.
- MOLINA, Tirso de, *Aforismos*, ed. Javier Fernández, en colaboración con Rosa Silbas, Kassel, Reichenberger, 1995.
- *Cuarta parte de comedias de Tirso de Molina*, Madrid, por Maria de Quiñones, a costa de Pedro Coello y Manuel López, 1635.
- *La mujer que manda en casa*, ed. Dawn Smith, en *Obras Completas. Cuarta parte de comedias de Tirso de Molina I*, Madrid/Pamplona, Revista Estudios/GRISO-Universidad de Navarra, 1999, pp. 357-486.
- RUANO DE LA HAZA, José María, «La escenificación de la Comedia», en *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la Comedia*, ed. José María Ruano de la Haza y John Jay Allen, Madrid, Castalia, 1994, pp. 247-607.
- SBARBI, José María, *Gran diccionario de refranes*, Buenos Aires, Joaquín Gil, 1943.
- SMITH, Dawn, «Introducción», en Molina, Tirso de, *La mujer que manda en casa*, ed. Dawn Smith, Madrid/Pamplona, Revista Estudios/GRISO-Universidad de Navarra, 1999, pp. 359-382.
- VITSE, Marc, «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El Burlador de Sevilla*», en *El escritor y la escena VI. Estudio sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*, ed. Ysla Campbell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998, pp. 45-63.
- ZUGASTI, Miguel, «Comicidad y hagiografía en el teatro de Tirso de Molina», en *Pratiques hagiographiques dans l'Espagne du Moyen Âge et du Siècle d'Or*, ed. Françoise Cazal et al., Toulouse, CNRS/Université de Toulouse-Le Mirail, 2005, pp. 421-446.